anxoa
91-B
33522

MEISTERWERKE CHINESISCHER UND JAPANISCHER KUNST

SAMMLUNG FUCHS

595
2/01

Meisterwerke
chinesischer und japanischer Kunst

Nr. 146

MEISTERWERKE chinesischer und japanischer Kunst

Sammlung Fuchs

Mit einem Geleitwort
von
Otto Kümmel

STUTTGART
VERLEGT BEI WILHELM MEYER-ILSCHEN

Alle Rechte vorbehalten

Die Malerei Chinas und Japans

von Dr. Otto Kümmel

Die ostasiatische Zierkunst hat sich heute ihren Platz in der Schätzung der Europäer erkämpft. Die hohe Kunst Ostasiens aber, vor allem die Malerei, der Urquell auch der angewandten Künste, ist bei uns immer noch recht wenig bekannt und noch weniger in ihrer Bedeutung erkannt. Ihre Werke sind freilich in Europa so selten, dass es schwer, fast unmöglich ist, von ihrem Wesen eine Vorstellung zu gewinnen. Aber es ist zu befürchten, dass auch ein reicheres Material zunächst kein besseres Verständnis fände.

Denn die ostasiatische Malerei ist von der europäischen nicht dem Grade nach, sondern in ihren Grundabsichten verschieden. Ihr Ideal führt sie geradewegs nach der entgegengesetzten Richtung. Die Natur, die oder deren Eindruck unseren Künstlern der Gegenstand der Darstellung ist, bildet für den Ostasiaten nur das Mittel seiner Darstellung, den Stoff, den er zu freien bildnerischen Neuschöpfungen formt. Sein Werk ist in gewisser Beziehung dem des Gerätekünstlers verwandt. Während dieser aber gerade dann den höchsten künstlerischen Triumph feiert, wenn er in den Formen, die das praktische Bedürfnis fordert, dem Stoffe seine natürliche Sprache leiht, ist der Maler freier Herr über seinen Stoff — es sei denn, dass er sich anderen Künsten, etwa der Architektur oder einer der Zierkünste, zu einer höheren Einheit verbündet und der Rücksicht auf dies Zusammenwirken einen Teil seiner Freiheit opfert. Die freien malerischen Werke aber tragen ihre Gesetze in sich, und es ist sinnlos, sie mit der Natur zu konfrontieren. Sie wollen ein Stück Natur sein, nicht nachbilden.

Der ostasiatische Maler sieht daher nicht die geringste Nötigung zur Ausfüllung der Bildfläche, die ja kein Ausschnitt, sondern ein in sich geschlossener Organismus sein will. Gerade die Stellung und das Verhältnis der Malerei zum Raume des Bildes gibt ihm den besten Teil seiner künstlerischen Wirkung, und der „leere“ Raum ist für seine künstlerische Ökonomie von genau so grosser Bedeutung, wie der von der Malerei bedeckte. Ein solches Bild muss genau so „fertig“ sein, wie ein europäisches, und die Möglichkeit, an irgend einer Stelle

etwas hinzuzusetzen oder wegzunehmen, bedeutet ein schweres künstlerisches Gebrechen. Aber das Bild ist nicht deswegen unfertig, weil drei Viertel des Papieres oder der Seide „leer" sind. Muss etwa ein keramisches Kunstwerk, um fertig zu sein, völlig mit Ornamenten zugedeckt werden?

Man pflegt den chinesischen und japanischen Malern einen ernsthaften Vorwurf daraus zu machen, dass sie den Schlagschatten vermieden und die Perspektive willkürlich behandelt haben. Diese Vorwürfe können nicht widerlegt werden, weil sie in gewissem Sinne begründet sind, und sie brauchen nicht widerlegt zu werden, weil sie nicht zur Sache gehören. Dass die Ostasiaten den Schlagschatten in der Natur nicht übersehen haben, ist einigermassen evident. Aber dass sie ihn in die ganz abgesonderte Welt ihrer Bilder aufzunehmen hätten, nur weil wir ihn in der Natur finden, daran haben sie sicherlich nicht einmal gedacht. Durch den Schatten lassen sich künstlerische Wirkungen erzielen, ohne den Schatten aber auch. Und in der ostasiatischen Malerei, die nichts ist, wenn nicht klare Disposition des Raumes, wären die Schattenflecken der Tod des künstlerischen Organismus. Sie haben um so eher auf diese verzichten können, als sie mit ihren technischen Mitteln auch ohne jede Schattengebung den Eindruck körperlicher Rundung erzeugen können.

Der am häufigsten gehörte Vorwurf der „mangelhaften Perspektive" hat nur dann einen Sinn, wenn wir unsere ganze ältere Malerei ignorieren wollen. Den gleichzeitigen europäischen Gemälden ist die grosse Masse der chinesischen und japanischen Bilder auch in der Perspektive — in ihrem wissenschaftlichen Sinne — ganz unnahbar überlegen. Denn die Ausbildung der Perspektive, die bei den Alten allerdings schon sehr weit vorgeschritten war, fällt bei uns erst in das 15. Jahrhundert, während sie in China sicherlich ein paar Jahrhunderte, wahrscheinlich ein volles Jahrtausend früher völlig abgeschlossen war. Die streng wissenschaftliche Perspektive freilich ist dem Ostasiaten des 19. wie des 9. Jahrhunderts, von ein paar Fällen abgesehen, wo europäische Muster spielend nachgebildet wurden, ganz fremd geblieben. Als künstlerisches Mittel aber sind die Erscheinungen der Perspektive niemals mit grösserer Weisheit verwandt worden, als von den ostasiatischen Meistern. Diese künstlerische braucht keineswegs eine richtige Perspektive zu sein. Die Richtigkeit der Perspektive ist im besten Falle ästhetisch gleichgültig, sehr häufig aber ästhetisch schädlich, wie so manche Reissbrettkonstruktionen von Cinquecentomeistern beweisen. Denn sie kettet die Phantasie, die doch an jedem Kunstwerke das beste tut, mit tausend Fesseln an die dürre Wirklichkeit, von der sie sich gerade befreien möchte. Die Wirklichkeit schadet der künstlerischen Wahrheit. Ähnliches gilt übrigens auch für die Darstellungen über- und aussernatürlicher Wesen: ihnen raubt ihre Lebensmöglichkeit in der Natur die Lebensmöglichkeit über und ausser der Natur — wie ein Vergleich der religiösen Malerei Ostasiens und Europas anschaulich beweist.

Die technischen Mittel der ostasiatischen Malerei haben die Eigenart dieser Kunst ebensowohl zur Voraussetzung wie zur Folge. Sie sind zur Erreichung eines Wirklichkeitseindrucks weit weniger geeignet, als zu freier bildnerischer Schöpfung. Unsere Malerei in Öl und Tempera, wie das Fresko, sind in China und Japan so gut wie unbekannt. Ihre Stelle vertritt die Malerei in Wasserfarben und Tuschen auf porösem Malgrunde — Seide oder Papier — und das Werkzeug des Malers ist der elastische Pinsel, derselbe, dessen sich auch der Kalligraph, wie der Schreiber überhaupt, bedient. Dieser technischen Verwandtschaft zwischen

der Kalligraphie und Malerei entspricht auch eine künstlerische: Mitteln der Kalligraphie, die nichts weiter ist, als Organisation des Raumes durch die lebendige Form des in jeder Bewegung künstlerisch gefühlten Pinselstriches, verdanken viele Gemälde, vor allem die Tuschbilder, ihre ausserordentliche Frische und Kraft, die wahrhaft architektonische Grösse des Aufbaus — alle die Weichheit und Schönheit der Linien.

Von ihrer Technik ist naturgemäss auch die äussere Gestalt der ostasiatischen Gemälde abhängig. Ihre typische Form ist nicht das in einen festen Rahmen gespannte Bild, sondern die Bildrolle, sei es als Hängerolle, die eines Hintergrundes bedarf, sei es als Querrolle, die auf einer Unterlage ruhend betrachtet wird, daneben das Album. Auch die Hängerolle ist wohlverstanden nicht als Wandschmuck gedacht — wie sie auch niemals dauernd die Wand schmückt — sondern die Wand, im japanischen Hause die Bildnische, bildet nur ihren Fond. Wo die Malerei einem Raume dienstbar wird, bildet sie selbst die Wand, entweder als Wandgemälde — in manchen Tempeln — oder in der Form bemalter Schiebewände, die ja im japanischen Hause feste Wände zum grossen Teile ersetzen. In Gestalt von Faltschirmen oder tafelförmigen Schirmen auf festen Füssen bildet, nicht verziert die Malerei einen Teil des Mobiliars. Die religiöse Malerei ist ihrem Wesen und ihrem Zwecke gemäss besonderen Gesetzen unterworfen.

Ostasiatische Malerei bedeutet chinesische Malerei. Denn auch die bei uns weit besser bekannte japanische ist nichts weiter als eine provinziale Abwandlung der chinesischen Zentralkunst — freilich mit einer Fülle selbständiger und reizvoller Züge. Ihre Entwicklungsgeschichte ist für uns in tiefes Dunkel gehüllt, denn aus ihren frühen Perioden ist ausser einigen dürftigen literarischen Notizen so gut wie nichts der Gegenwart erhalten geblieben. Ihre wesentlichen und grossen Eigenschaften hat sie jedenfalls aus eigener Kraft ausgebildet. Wenigstens ist aus den benachbarten Kulturkreisen nicht das geringste bekannt, was sich den Meisterwerken der chinesischen Malerei an Kraft und Liebreiz irgend vergleichen könnte. Die berühmte Isolierung Chinas ist freilich eine fromme Legende. Manche der kräftigsten Wurzeln der chinesischen Kultur dringen tief in fremdes Erdreich, und besonders die anschaulichen Formen für seine religiösen Ideen sind, wie diese selbst, nicht in China geschaffen worden. Aber niemand wird das Hundertguldenblatt deswegen verachten, weil Christus kein Holländer war. Und die Eigenschaften der chinesischen Kunst, die wir bewundern, sind gerade die, die wir eben nur in China finden, und die dem Geiste ihrer angeblichen Vorbilder am entschiedensten widersprechen.

Im 8. Jahrhundert sind die beiden Hauptrichtungen der chinesischen Malerei, die stets nebeneinander hergegangen sind und die Geschichte dieser Kunst bis zur Gegenwart beherrschen, vollkommen ausgebildet. Das Ideal der einen, der älteren, ist farbige Schönheit. Es ist in der ganzen religiösen Malerei von China und Japan, in der sogenannten nördlichen Schule der chinesischen Malerei, in der ganzen Malerei der Mingdynastie (1368—1628), wie in der nationaljapanischen Tosaschule lebendig, die im 12. Jahrhundert entsteht, im 16. Jahrhundert durch Mitsunobu aufs neue zu hoher Blüte geführt wird, und später, von der Mingmalerei neu befruchtet, ihre letzten Sprossen treibt — die von Matabei geschaffene Ukiyoëschule (vulgäre Schule) und die naturalistische Schule des 18. Jahrhunderts mit Ōkyo als Hauptmeister. Die andere Richtung verzichtet fast vollkommen

auf die Wirkungen der Farbe, beschränkt sich vielmehr ganz oder beinahe auf die Anwendung der schwarzen chinesischen Tusche. Diesem Material, das freilich über eine so reiche Abstufung von Tönen verfügt, wie die reichste Palette, gewinnt sie allein durch die Kraft und Schönheit ihrer Linien so tiefe und mächtige Wirkungen ab, wie kaum eine der Schulen der Farbe — die tiefste und mächtigste, weil sie durch die bewusste Beschränkung auf das Allerwesentlichste der Phantasie, ihrem stärksten Verbündeten, Spielraum und Freiheit lässt. Die Tuschmalerei ist eine Schöpfung der T'ang-Dynastie (7.—9. Jahrhundert), hat aber, soweit wir erkennen können, in der „südlichen" Schule der Sung- und Yuan-Dynastien (960—1368) ihre schönste Blüte entfaltet. Nicht lange Zeit darauf wurde sie durch Josetsū, vielleicht einen Chinesen, nach Japan übertragen, und erlebte durch Meister wie Shūbun, Sōami und Sesshū, die sämtlich der Schule des Josetsū direkt oder indirekt angehören, eine herrliche Nachblüte auf japanischem Boden. Auch die Kanoschule, die Masanobu und Motonobu begründeten, geht aus ihr hervor, verknöchert aber, nachdem der vierte Meister, Eitoku, sogar ihre Befähigung zur Lösung grosser dekorativer Aufgaben glänzend bewiesen hatte, zu einer bureaukratischen Akademie, aus der sich die Kunst zu den Meistern der naturalistischen und Ukiyoëschule flüchtet.

Verzeichnis der Tafeln

A. Malerei

Chinesisch

Sung-Schule (960-1230)

I*

Unbekannter Meister: Daruma (Sanskrit: Bodhidharma), der 28. indische und der 1. chinesische Patriarch, Stifter der contemplativen Dhyana-(Zen-)Sekte, gest. ca. 530. Sung-Dynastie 960-1230. Kakemono in schwarzer Tusche und leichten Farben auf Seide.

Ming-Schule (1368-1628)

II

Unbekannter Meister: Wildschwan und Falke. Signatur: Shu . . . (das weitere unleserlich, ebenso der Stempel). Farbiges Kakemono auf Seide. Bildgrösse 165 : 97 cm.

III*

Hsü Pang-pên (jap.: Kyohōhon): Gartenszene. Signiert und datiert: 56. Jahr des 60jährigen Zyklus. Farbiges Kakemono auf Seide.

Japanisch

Buddhistische Schule

IV*

Unbekannter Meister: Bildnis des Abtes Shōbō Kokushi, auch Rigen Daishi genannt, eines berühmten Priesters und Begründers des Tempels Daigoji (lebte 832–909). Von einigen japanischen Kritikern Tschinkai, dem Sohn des Kasuga Motomitsu, des Meisters der Mandara von Sambōin (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) zugeschrieben; andere führen es auf einen Zeitgenossen des Dargestellten zurück. Farbiges Kakemono auf Seide, oben drei Landschaften, darunter der genannte Tempel. Bildgrösse 98 : 45 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1430).

V*

Kasuga no Takayoshi (um 1110 1180), Hofmann und Maler, Ahnherr der japanischen Tosa-Schule: Monju (Sanskrit: Manjusri) auf der Chimäre. Farbiges Kakemono auf Seide. Bildgrösse 51 : 25 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1428).

Tosa-Schule

VI

Tosa Mitsunobu (1434–1525), Erneuerer der Tosa-Schule: Herr und Diener. Farbiges Kakemono auf Papier. Bildgrösse 40 : 25 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1447).

Anm. Die mit einem * bezeichneten Kunstwerke waren auf der Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst" in München 1909 ausgestellt.

Chinesische Schule

VII*

Josetsu, Priester des Shōkokuji in Kyōto, vielleicht Chinese, Haupt einer berühmten Akademie, (ca. 1400 bis 1450): Gebirgslandschaft. Stempel unleserlich. Kakemono in schwarzer Tusche auf Seide. Bildgrösse 69 : 23 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1456).

VIII

Ehō (Yetcho), Schüler von Josetsu und Shubun, (15. Jahrhundert): Shaka (Sanskrit: Shakya Muni), der historische Buddha in der Form des Shussan no Shaka, nach langer Askese von den Bergen kommend und dem Baum der Erkenntnis entgegenschreitend. Stempel: Ehō. Kakemono in schwarzer Tusche auf Papier. Bildgrösse 80 : 35 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1459).

IX

Zosen, Schüler von Shūbun, (15. Jahrhundert): Sennin Tekkai (chin.: T'ieh-kuai), einer der acht Unsterblichen des Taoismus, dargestellt als gelähmter Bettler, seine Seele ausblasend. Kakemono auf Papier in grauer Tusche und Farben, Untergewand auf der Brust und an den Ärmeln blau. Bildgrösse 97 : 39 cm. Aus der Sammlung Gillot (Katalog Nr. 2012).

Kano-Schule

X

Kano Eitoku, Enkel und Schüler des Motonobu, (1543–1590): Monju (Sanskrit: Manjusri), Bodhisattva, Verkörperung transzendentaler Weisheit (Brustbild). Kakemono in schwarzer Tusche auf dunkelbraunem Papier. Stempel: Kuninobu. Bildgrösse: 93 : 47 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1482).

Ukiyoe-Schule

XI*

Matabei, Jwasa, Schüler des Tosa Mitsushighe, (16.–17. Jahrhundert): Samurai. Replik eines Teiles des berühmten Hikoneschirmes im Besitz des Grafen Ji in Tokyo von demselben Meister. Farbiges Kakemono auf Papier. Bildgrösse 46 : 26 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1536).

Shijo-Schule

XII

Ōkyo, Maruyama, Begründer der naturalistischen Maruyama-Schule in Kyōto, (1733–1795): Chiang Tzŭ-ya, auch genannt T'ai-kung-wang (japan.: Taikōbō), als 80jähriger Greis vom König Wên Wang beim Angeln ohne Angelhaken, in tiefe Gedanken versunken, gefunden und zu seinem Ratgeber, später General gemacht (im 11.–12. Jahrhundert vor Chr.). Signiert und datiert: Frühjahr 1789. Stempel: Ōkyo und Tschûsen. Farbiges Kakemono auf Seide. Bildgrösse 96 : 37 cm. Aus der Sammlung Hayashi (II. Katalog Nr. 1523).

B. Skulptur

XIII und XIV*

Jōchō, Priester und Bildhauer, Stammvater der Shichijō-Schule der buddhistischen Bildhauer in Kyōto, (gest. 1057): Jizō (Sanskrit: Kshitegarbha), Bodhisattva (zukünftiger Buddha), der mitleidige Helfer der Unglücklichen, der Reisenden und der Kinder; dargestellt im Gewand eines Priesters mit dem Rasselstab und der Kugel *mani*, auf einer Lotusblume sitzend, unter der eine Chimäre kauert. Holz mit Bemalung. Japanisch, 11. Jahrhundert. Gesamthöhe 97 cm, Höhe der Figur 50 cm. Aus den Sammlungen Hayashi und Gillot (I. Katalog Hayashi Nr. 11, Katalog Gillot Nr. 14).

C. Bronze

XV*

Gefäss für Wein, genannt Hu (jap.: Kô), mit vier konzentrischen Reifen und zwei archaistischen maskenartigen Haltern für Ringe. Patina braun, marmoriert mit grünen und roten Flecken. Höhe 45 cm. Chinesisch, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 222 n. Chr.). Aus den Sammlungen Hayashi und Gillot (I. Katalog Hayashi Nr. 860, Katalog Gillot Nr. 980).

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00122 8432
91-B33322